



Cahiers d'études africaines

193-194 | 2009
Tourismes

« La tarentule est vivante, elle n'est pas morte ». Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie)

*“The Tarantula is Alive, it is not Dead”. Music, Tradition, Anthropology and
Tourism in Salento (Apulia, Italy)*

Elina Caroli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18706>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18706

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2009

Pagination : 257-284

ISBN : 978-2-7132-2207-8

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Elina Caroli, « « La tarentule est vivante, elle n'est pas morte ». Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie) », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 193-194 | 2009, mis en ligne le 25 juin 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18706> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18706

Elina Caroli

« La tarentule est vivante, elle n'est pas morte »¹

Musique, tradition, anthropologie et tourisme
dans le Salento (Pouilles, Italie)

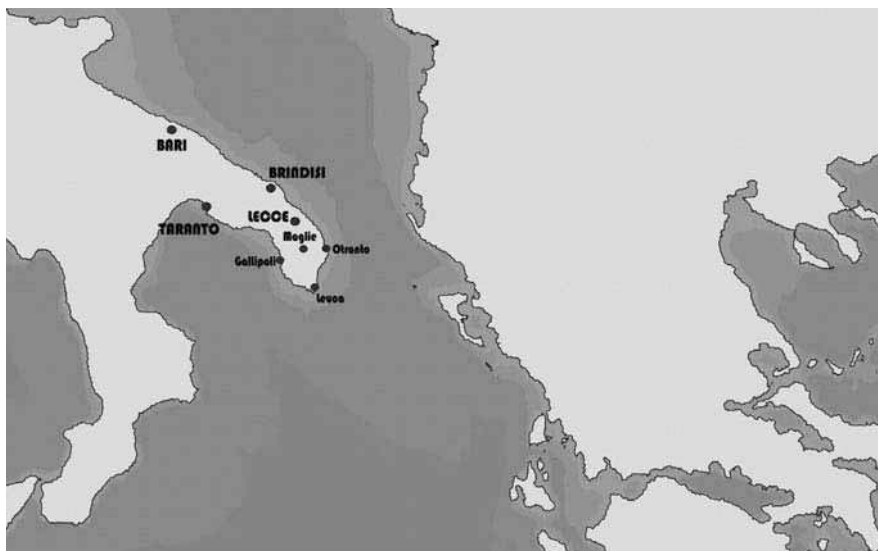
Le Salento contemporain : une identité pour vivre et pour vendre

Depuis une dizaine d'années, on assiste dans le Salento, l'extrême bout des Pouilles où se situent le *finis terrae* et le point le plus oriental de la péninsule italienne, à la mise en œuvre de politiques culturelles visant à promouvoir une identité locale. Celle-ci, comme le souhaitent ses artisans, devrait permettre à ce petit territoire de « faire entendre sa voix » à l'échelle globale. Ce mouvement tout à fait contemporain prend son essor à partir d'une relation nouvelle au territoire, à ses ressources patrimoniales et à son passé. Ainsi, il s'agira ici d'analyser « la façon dont le passé et son récit sous forme d'histoire sont mobilisés comme une ressource dans les processus de construction des identités » : de ce point de vue, il s'agit d'une mobilisation du passé qui a un sens pour le présent (de L'Estoile 2001 : 123).

La redécouverte des racines et la revitalisation des traditions locales serviraient à entretenir une différence essentielle par rapport à un monde dont on appréhende et on craint tout d'abord l'homogénéisation. Sont tout à fait actuelles les affirmations de maints hommes politiques ou des opérateurs culturels salentins qui, très souvent, lorsqu'ils parlent des traditions ancestrales qui seraient le propre de leur région, finissent par se référer à la mondialisation. L'identité locale, dans ces discours, est une ressource qu'il faut valoriser pour gagner sa place dans le combat mondial pour la présence, pour le droit d'exister et pour ne pas être effacé par une culture, soupçonnée comme dominante, uniformisant les autres. De ce point de vue, ce mouvement contemporain salentin s'insère à juste titre dans ce que Jean-Loup Amselle (2001 : 24-25) a appelé « le forum international » ou « le marché mondial des identités ».

1. « Ballati tutti quanti ballati forti / ca la taranta è viva e nun è morta » (« dansez tous dansez vite / car la tarentule est vivante, elle n'est pas morte ») : couplet d'un morceau traditionnel de *pizzica*, la musique qui — notamment dans sa forme de *pizzica tarantata* — était le plus souvent jouée pendant les rituels du tarentisme.

LE SALENTO DANS LES POUILLES, ITALIE DU SUD



De plus, cette crainte d'une homogénéisation culturelle que la mondialisation serait censée pouvoir engendrer « suscite l'urgence d'aller voir et recueillir ce que le monde globalisé de demain ne nous permettra plus de voir » et garantit le succès du tourisme culturel ou de l'ethnotourisme en quête de cultures « authentiques » (Doquet 2002 : 115-116). D'où le fait que les artisans de cette identité locale — ce que l'on appelle localement « salentinità » — misent sur cette dernière et affirment qu'elle devrait également constituer le socle sur lequel bâtir un modèle alternatif et durable de développement, nourri en large partie par l'essor touristique du territoire.

Une identité ainsi construite est en effet, comme le savent très bien les hommes politiques et les opérateurs culturels salentins, l'attrait principal du tourisme contemporain, notamment culturel. La renaissance culturelle du territoire et le succès touristique qui l'accompagne ces derniers temps demeurent par conséquent les éléments fondamentaux du modèle alternatif de développement imaginé par la classe politique au pouvoir. Ainsi, les buts des politiques culturelles dépassent largement le domaine culturel, l'enjeu étant d'ailleurs celui du développement économique de l'aire via le succès touristique.

C'est pourquoi j'ai cité la formule forgée par Sergio Blasi d'une « identité pour vivre et pour vendre » (Santoro & Torsello 2002 : 184) : si, du point de vue notamment des institutions locales, il s'agit dans la plupart des cas d'opérations de *marketing* territorial s'appuyant sur la revivification de certaines traditions locales, la communauté locale et en particulier les jeunes sont également impliqués dans cette démarche, en y puisant des chances nouvelles d'occupation professionnelle et également un sens d'appartenance et un orgueil nouveaux-nés.

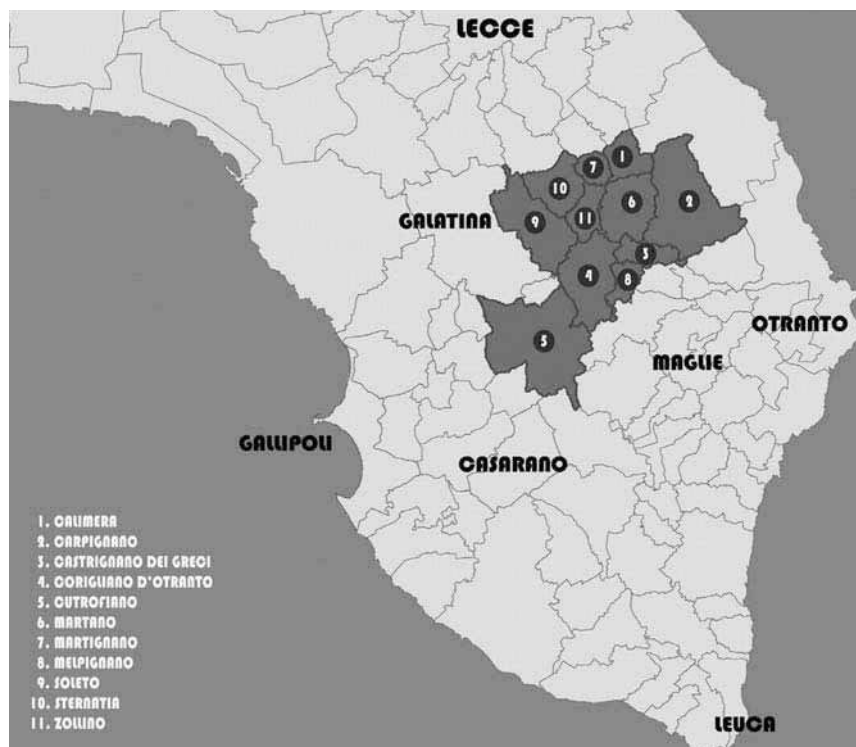
La comparaison est tout à fait possible, voire nécessaire² — car la similitude est frappante — avec ce qu'affirme Anne Doquet (2002 : 119-120) par rapport aux commencements du tourisme culturel au Mali, en l'occurrence dans le Mande : « Il ne fait aucun doute que les motivations de ces nouveaux montreurs de culture soient avant tout d'ordre économique. Néanmoins, il est intéressant d'entendre dans leurs discours que cette réinvention des traditions répond aussi à un désir de la jeunesse de mieux comprendre son passé pour mieux savoir qui elle est. »

Dans cette contribution, je tâcherai de comparer les résultats de mes enquêtes de terrain et l'analyse de la situation salentine³ avec des études qui se penchent sur la mise en patrimoine et la touristification des traditions au Mali, notamment en Pays dogon. Comme on le verra, cela est possible tout d'abord du fait de l'essor touristique de ces deux régions très éloignées et différentes et du lien de cet essor avec une situation que, toujours d'après Anne Doquet, on pourrait nommer « situation ethnologique ». S'il existe en effet « un regard ethnologique continu porté sur les Dogon de Sangha » (*ibid.* 1999 : 15), il en va de même pour le Salento et le tarentisme. Le tarentisme, la littérature et les récits produits sur lui ne sont point étrangers au récent succès du Salento qui, pour certains, est devenu une véritable mode. La Grecia (l'Union de onze communes de la province de Lecce situées au cœur de la péninsule salentine) est l'épicentre de cette véritable « révolution territoriale » (Di Mitri 2006-2007 : 28) qui a engendré un succès touristique. C'est ainsi que sont nés le projet de promotion du dialecte d'origine grecque, le griko (depuis 1999 langue minoritaire de l'État italien), qui a joué un rôle majeur dans la construction identitaire locale et celui du renouveau de la musique traditionnelle, central dans la promotion de la région tout entière. C'est dans la Grecia salentine que se déroule, depuis 1998, le festival le plus connu de musique salentine et notamment de *pizzica*, à savoir *La Notte della Taranta* (La Nuit de la Tarentule).

Il s'agit d'un festival ayant lieu en août, durant deux semaines avec des concerts dans tous les villages de la Grecia⁴, dont le point culminant est le grand concert (le *concertone*) de Melpignano. C'est cette nuit — qui donne d'ailleurs son nom au festival — la plus longue et la plus fréquentée du

2. De ce point de vue, je m'éloigne partiellement de ce qu'affirme Salvatore Bevilacqua dans son article sur le tarentisme et le patrimoine. Quoiqu'il souligne en fin d'article les ressemblances entre Salento et Pays dogon, BEVILACQUA (2005 : 80) affirme, sans en expliquer clairement les raisons, qu'en ce qui concerne par exemple le mythe ethnographique griaulien, « la comparaison avec le mythe de *La terre du remords* est sans doute un peu forcée ».
3. Pour une étude plus détaillée du Salento contemporain, je renvoie à ma thèse de doctorat (CAROLI 2008a). Pour un aperçu plus synthétique, voir également CAROLI (2008b). Ici, je ne prendrai en compte que les quelques éléments qui permettent, à mon avis, la comparaison.
4. Les dernières éditions ont vu également la participation de villes ne faisant pas partie de la susdite Union.

LA GRECÌA SALENTINE



Salento, qui a changé la destinée de ces quelques villages et finalement de toute la province.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si j'ai cité Sergio Blasi : le maire de Melpignano, président de l'institut Diego Carpitella (créé en 1997 dans le but de promouvoir le patrimoine immatériel salentin et étroitement lié au festival), affirme que, même si la « mère » de *La Notte della Taranta* est la Grecìa, il peut en être considéré à juste titre comme le « père »⁵. Durant ces dix dernières années, grâce à une promotion avisée, cette manifestation a su se développer, en attirant un public toujours plus nombreux et en élargissant considérablement son champ d'action, dans le temps et dans l'espace. Il ne fait aucun doute que ce festival tire aussi son succès extraordinaire de sa référence à un phénomène anthropologique majeur tel que celui du tarentisme⁶.

5. Voir l'interview d'Antonella Gaeta à Sergio Blasi parue dans *La Repubblica-Bari* du 24 août 2004, p. II.
6. Vient de paraître un numéro de la revue *ULYSSE* (2008) « L'Italie secrète », dont les Pouilles font la couverture. Des six articles consacrés à cette région de l'Italie du Sud, quatre concernent le Salento et l'un d'entre eux se penche notamment sur Melpignano, « le village où la danse fait des miracles », et sur le festival *La Notte della Taranta*. Cela ne ferait que confirmer l'attention dont cette région

Dans le prochain paragraphe, je montrerai comment la patrimonialisation du tarentisme s'est produite à partir d'une image particulière de ce dernier, à savoir celle d'Ernesto de Martino et des chercheurs et anthropologues qui l'ont suivi dans « ce *topos* de l'ethnologie italienne qui est le Salento » (Bevilacqua 2005 : 74). Si aujourd'hui on peut parler de « l'empire de l'Araignée ressuscitée à Melpignano et dans ses environs »⁷, toute opération de récupération prend sa valeur et pour ainsi dire son « appellation d'origine contrôlée de la référence à l'œuvre scientifique la majeure qui a fondé le mythe ethnographique salentin », à savoir *La Terre du remords* (*ibid.* : 73).

Le Salento peut être de la sorte considéré comme une région « ethnologisée », puisqu'il a été sillonné par nombre d'anthropologues après la saison inaugurale demartinienne et qu'il a été de plus en plus souvent l'objet d'une anthropologie autochtone. De plus, c'est à partir du mythe ethnographique ainsi créé que l'on a procédé à la construction des identités locales. Grâce notamment à une inversion des signifiés du phénomène d'antan, les événements créés autour de la « tarentule » ou les discours sur le tarentisme construisent aujourd'hui une nouvelle identité locale (Fumarola & Lapassade 2006-2007 : 63) très à la mode, comme nous le verrons plus loin.

Or, cette identité locale, surgie de l'interaction de chercheurs venant d'ailleurs, érudits, opérateurs culturels, musiciens et hommes politiques locaux, pose problème. La question foncière (abordée dans la dernière partie de cette contribution), est celle de la promotion d'une image réductrice de la culture salentine qui se vend pourtant très bien sur le marché touristique. La « renaissance » dont parlent les élites locales cacherait le risque d'une vitrification de la culture et de la société salentines prises au piège d'un regard — externe ou interne — exotisant. Des traits culturels sélectionnés et réifiés sont mis en avant en tant qu'étendards identitaires et labels distinctifs à utiliser sur le marché touristique.

Ab « *La terra del rimorso* » condita

Sur le site officiel du festival le plus connu du Salento, on peut lire que « *La Notte della Taranta* est une grande fête de sons et de gens qui n'a rien à voir avec le rite du tarentisme »⁸. Ceci est sans doute vrai dans la mesure

fait dernièrement l'objet au niveau international. D'ailleurs, après avoir explicité la recette du succès grandissant de ce festival, l'article consacré à Melpignano s'attarde sur la description du tarentisme dont on fait remonter l'origine jusqu'aux rites dionysiaques de l'Antiquité. De la même manière, Salvatore BEVILACQUA (2005 : 73, 82) fait mention d'une description ethnographique du tarentisme dans le guide Gallimard consacré à l'Italie du Sud et affirme que ce n'est que le Salento qui profite de ce genre de commentaire.

7. Nistri, cité dans TORSSELLO (2006 : 44-45).

8. <<http://www.lanottedellataranta.it/decennale.php>>. Il s'agit d'un extrait de l'introduction de Sergio BLASI (2007 : 5) au livre de Dario Quarta paru à l'occasion de la dixième édition du festival.

où les performances qui ont lieu aujourd'hui sur la scène de Melpignano ou ailleurs, n'ont rien en commun avec le tarentisme d'antan. Rien en commun sauf peut-être leur propre volonté de s'y brancher. En réalité, localement on ne peut pas se passer du symbole de la tarentule (cela est d'ailleurs évident déjà à partir du nom même de l'événement) car on sait que la tradition du tarentisme attire, amplifie le charme du Salento et rend *La Notte della Taranta* avec sa panoplie de produits (concerts en Italie et à l'étranger, CD, DVD, livres) beaucoup plus appréciée sur le marché touristique et sur celui de la revitalisation folklorique. Il est évident que la mise en spectacle, voire la folklorisation du rituel de jadis et de la musique qui l'accompagnait ont pris appui, de façon très consciente, sur le rituel lui-même et notamment sur une description et une analyse particulières de ce dernier, à savoir celles de l'historien des religions et ethnologue Ernesto de Martino.

Avec la parution de sa monographie, en 1961, de Martino (1999 : 45) dévoilait la misère matérielle et psychologique de la « terre du remords », *strictu sensu* le Salento où, comme il l'affirmait, le tarentisme influençait à l'époque « l'idéologie et le comportement de quelques milliers de personnes » alors que, en considérant les renseignements occasionnellement recueillis durant les visites dans les villages salentins, il lui est possible d'affirmer que, « durant la saison de 1959, les tarentulés étaient, dans l'ensemble, un peu plus de cent ». De ces « mordus de la tarentule » de Martino (*ibid.* : 29-30) décrit l'« exorcisme musical » effectué à domicile grâce à l'intervention de musiciens, en l'occurrence le petit orchestre (*orchestrina*) du coiffeur-violoniste Stifani, et la visite successive à Galatina, à la chapelle de Saint-Paul, censé être le protecteur à la fois des araignées et des tarentulés. La *taranta*, autrement dit la tarentule, est le « *monstrum* mythique » (*ibid.* : 70), « le symbole suprême, le mythe unificateur de tout l'ordre symbolique du tarentisme » (*ibid.* : 235) : c'était sa morsure qui était censée plonger le « piqué » dans un état d'extrême agitation ou, au contraire, catalectique et dépressif. Le but de la musique était alors de faire sortir le tarentulé de son état en le faisant danser (même pendant plusieurs journées) jusqu'à expulser le venin et à recevoir la grâce de saint Paul.

La Notte della Taranta par antonomase, c'est-à-dire le concert final du festival ainsi nommé, a lieu à l'entrée de Melpignano, près de l'ancien couvent des Augustiniens. Il s'agit du même lieu que l'on voit encore à l'état d'abandon dans les premières scènes de *La Taranta* (1961) de Gianfranco Mingozzi, le premier documentaire sur le tarentisme (Mingozzi 2002 : 10, 20)⁹. Dans le documentaire, le couvent n'est que l'exemple visuel qui accompagne les

9. Voir AGAMENNONE (2005 : 20). En 1960, un an avant Mingozzi, Diego Carpitella filma une thérapie domiciliaire à Nardò et une « reconstruction artificielle » à Muro Leccese. Le film, qui représente « la première documentation cinématographique du tarentisme », est présenté au VI^e Congrès International des Sciences anthropologiques et ethnologiques, qui s'est tenu à Paris du 30 juillet au 6 août 1960.

mots du poète Salvatore Quasimodo sur les églises qui « sèchent et tombent dans le silence », dans un Salento qui n'est que Sud oublié et immobile (*ibid.* : 45).

Le couvent n'est qu'une des nombreuses images récurrentes qui parsèment l'histoire du regard posé sur le tarentisme à partir de « Salento 1959 », c'est-à-dire à partir à la fois de l'arrivée de l'équipe de de Martino dans le Salento et de sa description du terrain dans la première partie de *La terre du remords*. En fait, comme on le verra par la suite, on est ici aussi, comme l'affirme Sory Camara dans sa préface à l'ouvrage d'Anne Doquet (1999 : 10) sur les masques dogon, « sous l'empire du regard » où, d'image en image, dans un jeu de miroirs, la popularité de l'objet ethnographique en marque la fixation, voire l'aliénation.

D'ailleurs, de Martino (1999 : 28) affirma lui-même avoir décidé d'entreprendre sa recherche sur le tarentisme après avoir vu des clichés d'André Martin pris « du haut de la tribune *ad audiendum sacrum* » et « représentants les scènes qui, chaque année, du 28 au 30 juin, se déroulent dans la chapelle de Saint-Paul en Galatina ». Le pouvoir de l'image qui fige immédiatement l'objet du regard est tellement fort que de Martino (*ibid.* : 29) se placera avec des membres de son équipe dans la même tribune d'où Martin avait photographié les « mordus de la tarentule ». Après lui d'autres feront de même, comme Mingozzi — dont chaque documentaire sur le tarentisme sera un hommage explicite à de Martino — et comme Luigi Chiriatti (1995 : 26), un spécialiste et musicien local.

On peut aisément affirmer l'existence d'un fil rouge entre ces différentes « représentations » du tarentisme mais ici il est important de souligner que l'œuvre demartinienne « jette les fondations » d'un nouveau regard qui pèsera lourd sur la destinée du phénomène. C'est pourquoi l'anthropologue Giovanni Pizza (2006-2007 : 65) parle de l'existence d'une véritable « trace demartinienne » qui a fait du Salento un « site de la mémoire » de l'anthropologie italienne. Immédiatement après « Salento 1959 » commence « le pèlerinage salentin d'anthropologues post-demartiniens » (*ibid.* : 72), composé de certains membres de l'équipe qui accompagna de Martino lors du premier terrain.

Cette tendance, évidente dans la publication de nombreux ouvrages post-demartiniens qui souvent ne franchissent pas les limites de la province de Lecce, s'est accentuée dernièrement. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que pendant longtemps de Martino fut l'objet d'une sorte de « *damnatio memoriae* »¹⁰. La traduction française de son ouvrage parut chez Gallimard en 1966 ; l'intellectuel local Sergio Torsello (2006 : 30) souligne cependant qu'en 1961 la publication de *La terra del rimorso* passa presque inaperçue dans le monde intellectuel salentin et qu'en réalité, dans le Salento, ce livre fut découvert beaucoup plus tard¹¹. Or, après la réédition de *La terre du remords*

10. Gallini citée dans TORSELLO (2006 : 25, 44).

11. Valli cité dans TORSELLO (*ibid.* : 45).

en 1994 — à laquelle contribua, dit-on, un intellectuel salentin en contact avec la maison d'édition (*ibid.* : 47) — la monographie sur le tarentisme, jadis considérée (toujours d'après Torsello) comme une « œuvre mineure » dans la bibliographie demartinienne (*ibid.* : 25), a connu un nouveau succès et, notamment dans le Salento, est devenue un véritable *best-seller*, étalé dans les vitrines des librairies à côté d'ouvrages d'histoire locale ou de guides touristiques.

L'an 1994 est considéré comme une date charnière concernant cette redécouverte car, par la suite, les publications et les événements liés à *La terre du remords* ou au tarentisme se multiplient. Alors que la bibliographie sur le tarentisme s'accroît¹², les intellectuels salentins ont l'impression qu'à nouveau, comme à l'époque des enquêtes de de Martino et de ses collaborateurs, le Salento est devenu un terrain privilégié de recherche pour les sciences sociales (*ibid.* : 39-40). Entre l'intérêt anthropologique et l'attrait touristique il n'y a qu'un pas, surtout lorsqu'il s'agit d'impulser un tourisme en quête de « derniers lieux authentiques ». C'est ainsi que ces dernières années, on observe à la fois une revitalisation de la pensée demartinienne dans l'anthropologie en Italie et à l'étranger¹³ mais également, parallèlement, une mise en patrimoine du tarentisme impulsée par les politiques culturelles locales (Pizza 2006-2007 : 66).

Mise à part l'arrivée dans le Salento de nombreux chercheurs liés de façon plus ou moins directe à de Martino et à sa recherche fondatrice, la référence continuelle et très claire à de Martino se perpétue aujourd'hui et appartient également à tout regard endogène, qu'il s'agisse des nombreux ouvrages d'ethnologie autochtone, de films ou de réélaborations de morceaux traditionnels.

Dans le premier cas, on pourrait citer l'exemple du livre de Luigi Chiriatti¹⁴ *Morso d'amore (Morsure d'amour)* dont le titre souligne clairement la dimension psychologique liée à une désillusion amoureuse de la crise de tarentisme. Or, il s'agit justement de la lecture faite par de Martino de la crise de la seule tarentulée dont il put observer à la fois le cycle complet de l'exorcisme chorégrapho-musical à domicile et la visite à la chapelle de Saint-Paul à Galatina. La tarentulée était « Maria di Nardò », d'après le nom conventionnel que lui donne de Martino, nom sous lequel elle sera d'ailleurs toujours connue ; Mingozzi (2002 : 19), qui la filma dans son documentaire *La taranta*, nous révélera par la suite son vrai prénom, Assuntina.

12. En ce sens l'ouvrage édité par MINA et TORSELLO (2006) apporte une preuve irréfutable.

13. Il suffira de citer le numéro spécial de *GRADHIVA* (2000) consacré à de Martino ou la récente parution de la première édition anglaise de son ouvrage (DE MARTINO 2005).

14. D'ailleurs, le mémoire de maîtrise de CHIRIATTI (1979) — auquel se réfère de même qu'à *La terre du remords* Georges LAPASSADE (1982 : 125-134) pour son analyse du tarentisme — s'intitule *Le tarentisme vingt ans après de Martino*.

À partir de ce même personnage, on peut donner un autre exemple concernant cette fois les films réalisés au sujet du tarentisme, tel que *Pizzicata* (1996) dans lequel le réalisateur Edoardo Winspeare¹⁵ reconstruit le milieu d'un Salento populaire encore culturellement homogène par rapport à l'idéologie qui sous-tendait le phénomène du tarentisme. D'après Chiriatti (1995 : 17), c'est la figure de Maria di Nardò, telle qu'elle a été présentée par de Martino dans *La terre du remords*, qui « inspire » Winspeare.

Enfin, pour donner un dernier exemple de la présence d'un tarentisme de matrice demartinienne dans les regards et récits successifs, je citerai le cas du morceau traditionnel salentin *Lu rusciu de lu mare* (Le bruit de la mer) dans la version du groupe Alla Bua. Il ne s'agit pas d'une *pizzica tarantata*, c'est-à-dire d'une *pizzica* liturgique, originellement jouée et dansée lors des crises de tarentisme ; ce n'est pas non plus une *pizzica* profane¹⁶. Le texte de ce morceau révèle tout de suite qu'il s'agit d'un chant d'amour, dont le rythme est très lent. Ceux qui prétendent que le chant « naît » à Gallipoli, affirment également que sa fonction était d'accompagner les coups des rames des pêcheurs (on expliquerait de la sorte le rôle majeur que joue la mer dans le texte d'un chant de travail de pêcheurs). Néanmoins, suivant une tendance désormais généralisée parmi la plupart des groupes du *folk revival* salentin, *Alla Bua* exacerbe le rythme et structure le morceau comme s'il s'agissait d'une véritable *pizzica*. Qui plus est, le vidéoclip¹⁷ du morceau

15. Winspeare a joué un rôle majeur dans la patrimonialisation de la tradition du tarentisme, la redécouverte de la *pizzica* et finalement la construction d'une identité salentine et d'un Salento « dansant ». D'après lui, le Salento est devenu « la Woodstock italienne » (SANTORO & TORSSELLO 2002 : 174) notamment grâce au choix « politique », fait par lui et d'autres au début des années 1990, d'organiser à peu près deux cents fêtes partout dans le Salento. Bien que la musique salentine ne puisse se réduire à la *pizzica*, ils choisirent cette dernière et cherchèrent à en faire la musique du Salento (*ibid.* : 172). Voir également l'entretien avec Winspeare paru dans le numéro d'ULYSSE (2008 : 57-59). Il est également intéressant de citer ce qu'affirme le réalisateur à propos de son cinéma, par le biais duquel il aurait « décidé » une représentation du « monde paysan », de la *pizzica* et du tarentisme que beaucoup auraient par la suite considérée comme « authentique » (SANTORO & TORSSELLO 2002 : 174). « Bien sûr j'ai été influencé par Mingozzi, par les enregistrements audio-visuels de Brizio Montinaro, de Luigi Chiriatti, d'Oronzo Marmone [...] », avoué qui confirme l'existence et l'importance du fil rouge présent dans les représentations du tarentisme, même au-delà du champ strictement scientifique.

16. Pour la différence, voir CARPITELLA (1999).

17. On peut visionner le clip sur Youtube, <<http://www.youtube.com/watch?v=0jryWN38HfQ>>. D'ailleurs, sur ce site le morceau est présenté comme étant « typique de la tradition salentine de la *Taranta* ». Ce qui est tout à fait faux mais constitue une des nombreuses preuves de la tendance actuelle — consciente ou inconsciente — à tout vouloir renvoyer à la tradition du tarentisme. De ce point de vue, Internet est un réservoir d'exemples des superpositions et des confusions qui dérivent de la survalorisation contemporaine de la *pizzica* et du tarentisme. Voir par exemple <<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=162907206>>, page d'un garçon milanais de vingt-huit ans qui se présente en tant que « Lega italiana tutela de : Lu rusciu de lu mare » (« Ligue

est construit suivant la description de l'exorcisme de la tarentule faite par de Martino, avec des références visuelles tout d'abord à la tarentulée vêtue de blanc ; à la corde au bout de laquelle elle se balançait parfois dans les moments d'identification avec l'araignée qui l'avait piquée ; aux chaises entre les barres desquelles les tarentulés se contorsionnaient parfois durant les crises ; à la figure du pont, faisant partie du moment identificatoire avec l'araignée du cycle chorégraphique et dont de Martino (1999 : 84) affirma que « c'était l'arc hystérique classique ». Enfin, certaines scènes du clip montrent les musiciens du groupe dans une voiture et elles rappellent non seulement une fameuse photographie de de Martino dormant sur le siège arrière d'une voiture lors de son terrain salentin, mais surtout les scènes désormais classiques de Maria di Nardò amenée en voiture à Galatina et filmées par Mingozzi dans *La taranta*.

Cette permanence de la description demartienne et son ubiquité ont fait parler, à propos de *La terre du remords*, d'« œuvre ouverte »¹⁸ justement parce qu'il s'agirait d'une œuvre très revisitée, et d'« image totale » (Tari 2004 : 14) ou, finalement, d'une véritable « identification du passé salentin avec la mémoire demartinienne de *Salento 1959* » (Pizza 2002 : 45). C'est pourquoi j'ai adapté la célèbre formule latine à l'héritage de de Martino et de son œuvre dans le Salento en parlant d'une époque qui peut être calculée « ab *La terra del rimorso* condita ».

Or c'est justement cette persistance qui pose problème. À présent, le lecteur qui connaît la situation des Dogon au Mali aura déjà remarqué plusieurs points communs entre cette démarche dans le Salento et celle par laquelle « les Dogon du Mali sont devenus les Dogon de Griaule, puis les Dogon des ethnographes, et pour finir, les Dogon pour touristes » (Camara 1999 : 11). Anne Doquet (1999 : 15) remarque en fait que, déjà, à la suite de la mission Dakar-Djibouti, l'ethnologie n'a plus cessé de poser « sur la société qu'elle a tant chérie un regard permanent », en l'érigeant en modèle. Mais c'est en considérant à la fois *Dieu d'eau* (1948) de Marcel Griaule et *La terre du remords* d'Ernesto de Martino que l'on décèle les analogies les plus surprenantes¹⁹. Non seulement par rapport à leur réception et à leur

italienne pour la protection de *Lu rusciu de lu mare* »). Il est intéressant de noter que parmi les buts de la prétendue ligue, il y aurait celui de « trouver le premier *Rusciu de lu mare* jamais chanté dans l'histoire : le point de départ de notre parcours ethnomusical ».

18. Pizza, cité dans TORSSELLO (2006 : 26).

19. Voir également AIME (2000). Dans ce livre, l'anthropologue creuse « dans le complexe jeu de miroirs instauré par la triangulation *dogon-ethnologues-touristes* » (p. 11). Il ajoute qu'« environ un demi siècle s'est écoulé depuis l'apparition de *Dieu d'eau* et pourtant une certaine *griaulisation* des Dogon reste encore aujourd'hui » (*ibid.* : 13). Aime souligne le rôle joué par les « ethnologues dogonneux » et par les milliers de pages concernant la mythologie et la philosophie dogon, dans la construction de l'image devenue célèbre de ce peuple. Il rappelle que, par la suite, les Dogon ont proposé leurs traditions en s'appuyant sur la lecture des textes de Griaule (*ibid.* : 15).

usage contemporains dans les sociétés qui ont fait l'objet de leurs enquêtes respectives, mais également pour ce qui concerne leurs terrains réciproques.

Tout d'abord, concernant les Dogon et l'ethnologie, on peut distinguer deux phases : l'avant et l'après *Dieu d'eau* (Doquet 1999 : 26, 121). Gaetano Ciarcia (2001 : 106), lorsqu'il parle de « la vulgarisation du discours érudit, véhiculée surtout par le livre *Dieu d'eau*, de l'ethnologue Marcel Griaule » en Pays dogon, ne fait que constater l'importance fondatrice de cet ouvrage. Un autre point en commun, qui n'est sans doute pas étranger au grand succès de ces ouvrages même en dehors de leur milieu disciplinaire d'origine et à leur utilisation actuelle à des fins de promotion touristique, c'est qu'il ne s'agit pas de simples œuvres d'anthropologie, de froids comptes rendus de terrain. D'après Ciarcia (*ibid.* : 106), *Dieu d'eau* est un texte « qui prétend être scientifique et littéraire à la fois ». On peut dire la même chose de *La terre du remords* dont certaines pages possèdent un lyrisme émouvant qui a sans doute contribué à la vulgarisation du texte auprès d'un large public.

Concernant l'informateur de Griaule, Ciarcia continue en soulignant que « Griaule manie les mots d'Ogotemmêli [...] en présentant ce personnage comme une figure romanesque de *maître à penser* exotique ». Et d'en conclure qu'« une telle création conditionnera la transformation du livre en emblème » (*ibid.*). Passons maintenant à *La terre du remords* : au départ, la situation est différente mais on peut affirmer que le résultat est semblable. De Martino a été accusé d'avoir, pour ainsi dire, « occulté » son informateur privilégié, le barbier-violoniste Luigi Stifani. Quelqu'un a remarqué que de Martino ne le nomme jamais (Torsello 2000 : 21). On a même parlé d'une « stratégie du silence » mise en place par de Martino, en considérant cette omission comme une limite majeure qui entame le rapport du chercheur avec son informateur privilégié (Di Mitri 2005 : 43). Et pourtant, même si Stifani demeure anonyme, cela n'a pas empêché le violoniste de jouer un rôle de premier plan dans *La terre du remords*, pour ensuite devenir une figure emblématique du tarentisme tout court et l'informateur privilégié de tous ceux qui sillonneront les mêmes lieux en suivant les traces demartiniennes.

De Martino se réfère à plusieurs reprises à Stifani en l'appelant « notre barbier violoniste ». Et lorsqu'il s'attarde sur la description de l'exorcisme musical, Stifani est le personnage central, au même titre que la tarentulée. En lisant ces pages, on se trouve face à un « maître » du tarentisme, qui, justement grâce à ce rôle, a pu par la suite devenir une figure « presque mythique du Salento » (Collu 2004 : 53) dont l'activité a été définie comme étant « pseudo-chamanique » (Nocera 2000 : 30). Les anecdotes citées par de Martino ont sans aucun doute contribué à donner cette impression. De Martino raconte avoir demandé à Stifani, durant une pause de la cure domiciliaire de Maria, de lui donner son pronostic sur la grâce que saint Paul aurait faite à la tarentulée, lui permettant ainsi d'arrêter la danse. « Sur le ton assuré et bureaucratique d'un employé de chemins de fer donnant au

voyageur un renseignement d'horaire, il nous déclara : « Le saint accorde sa grâce soit à midi, soit à treize heures ou alors à quinze heures ou à dix-sept heures ». » Et de Martino (1999 : 84-85) de constater que « la grâce s'était produite exactement à 14 h 55 ».

Qui plus est, lorsqu'il décrit l'exorcisme musical, de Martino s'attarde sur l'image du violoniste se penchant sur la tarentulée de manière à ce que son archet aurait pu être un prolongement du corps de la femme. De Martino nous renvoie à cette occasion l'image d'un musicien thérapeute maîtrisant parfaitement le rituel. Georges Lapassade (1976 : 134), en analysant la description demartinienne, affirmera par la suite que « le rapport entre le violoniste, musicien principal, et la tarentulée [...] est décrit comme un rapport entre hypnotiseur et hypnotisé ». Pourtant, dans son journal intime, Stifani (2000 : 58) avoue avoir été parfois troublé par les tarentulés lorsqu'il jouait pour eux car il craignait qu'ils puissent en quelque sorte faire de lui une nouvelle recrue.

Quoi qu'il en soit, *Salento 1959* change à tout jamais la vie ordinaire de Stifani et aussi la perception qu'il a de lui-même. Comme on l'a dit, Stifani deviendra par la suite l'informateur privilégié de tous ceux qui voudront observer le phénomène : ce sera à lui que s'adressera Mingozi avec une lettre de recommandation de de Martino. Ainsi, ce sera Stifani qui fixera par la suite les rendez-vous de Mingozi avec les tarentulés et leurs familles lors du tournage de *La taranta*. Stifani guidera également Mingozi dans tous les « hauts lieux » du tarentisme (Mingozi 2002 : 18) et fixera les moments du tournage. Parfois, il ira jusqu'à arrêter le rituel pour présenter l'équipe de Mingozi aux parents de quelque tarentulée (*ibid.* : 19) ; une autre fois, il résoudra une bagarre entre le mari d'une tarentulée et un membre de l'équipe qui avait commencé à « travailler » sans attendre l'arrivée du violoniste (*ibid.* : 25).

Mingozi se présenta chez Stifani avec une lettre signée par de Martino lui-même et put par la suite affirmer que Stifani se montra toujours « gentil et disponible » (*ibid.* : 17). Lorsque, quelques années plus tard, le chercheur local Chiriatti commence à son tour son parcours de la mémoire du tarentisme, la première étape ne peut qu'être Nardò et la boutique de Stifani. Or, à la demande de renseignements faite par Chiriatti, Luigi Stifani répondra en demandant très clairement à être payé. Ce qui poussera Chiriatti (1995 : 57, 60) à affirmer, lorsqu'il rencontrera le frère de Stifani, Antonio, (lui aussi musicien des tarentulés, n'ayant pas pour autant la renommée de Luigi), qu'Antonio est beaucoup plus ouvert que le frère car il parle spontanément du phénomène et ne veut pas être payé pour ses informations.

Conscient de son importance, Luigi Stifani se signera, dans son journal intime, « informateur Stifani » et transformera sa boutique en « bureau sur le tarentisme ». Rencontrer Stifani deviendra le passage et même « le départ obligé de toute étude, recherche ou “approche” de la pizzica salentine »

(Melissi 2005 : 19)²⁰. À son tour, Stifani tirera un certain orgueil de son rôle et de son « intégration dans le milieu international des savants de la musique ethnique » (Bevilacqua 2005 : 76). Dans son journal intime, il citera l'invitation qui lui fut adressée pour participer à un colloque à Lecce « avec beaucoup de spécialistes d'ethnomusicologie de nombreux pays » (Stifani 2000 : 48-49)²¹.

La deuxième *dramatis persona* (Pizza 2002 : 43) de *La terre du remords*, Maria di Nardò, réagira de façon tout à fait différente à cette montée d'intérêt, prouvant toutefois de nouveau, l'importance de l'héritage demartinien. En effet, il existe dans le Salento une sorte de « rituel de la mémoire » dès que l'on s'intéresse au tarentisme : interviewer Maria di Nardò (Pizza 2006-2007 : 72). Dans son cas, il y a même eu de l'acharnement, comme lors de l'interview d'Annabella Rossi présentée dans le documentaire de Mingozzi, *Sud e magia*²² (1978) qui ressemble de façon troublante à un interrogatoire de police, et qui s'achève sur le désespoir de Maria affirmant qu'« on ne fait pas ces choses ».

Le passage du documentaire sur la deuxième chaîne de la télévision nationale provoqua à l'époque de nombreuses réactions. En particulier, Edoardo Sanguineti souligna le problème de la « spectacularisation de la recherche » et de l'exotisme implicite dans la façon médiatisée de montrer ces « Autres » (Mingozzi 2002 : 70-71). Annabella Rossi se justifia en ripostant qu'il s'agissait d'une opération nécessaire afin de « faire entrer dans l'histoire une culture qui de l'histoire a toujours été exclue » (*ibid.* : 72-73).

Il ne s'agit que d'un autre cas de figure du regard ethnologique producteur d'« isolats culturels » vendus par la suite sur le marché de l'ethnique. En 1995, en posant le même problème, Germaine Dieterlen répondait ainsi à un journaliste de *Libération* : « Mais que voulez-vous, les Dogon sont à la mode. Je suis effrayée par le regard qu'on porte sur eux. Comme s'ils étaient des gens à part [...], comme s'ils étaient "isolés" sur notre planète » (Doquet 1999 : 287).

-
20. Dans ce numéro de la revue, publiée par la maison d'éditions Besa de Nardò et consacrée aux cultures populaires, sont publiés les actes du colloque *Da Luigi Stifani allo show business — Salento, lo sviluppo possibile* (De Luigi Stifani au show business — Salento, le développement possible), organisé par Melissi et la mairie de Nardò, en hommage à la figure du violoniste récemment disparu.
 21. Stifani demeurera toujours à l'intérieur du système de croyance partagé à la base du tarentisme. Ainsi, d'après lui, une morsure tout à fait réelle déclenche la crise et saint Paul accorde la grâce. Néanmoins, il finira par s'approprier partiellement les discours des spécialistes avec lesquels il entrera en contact. À ce propos, l'interview de Giorgio Di Lecce et Maurizio Nocera avec Stifani en 1992 est très intéressante, en ce sens que l'informateur cite de Martino et Carpitella pour expliquer certains aspects du phénomène (NOCERA 2005 : 19-25).
 22. Le titre est évidemment un autre clair hommage à de Martino. *Sud e magia* (Italie du Sud et magie) était en fait le titre d'une autre monographie demartinienne (1959), précédente à *La terra del rimorso* mais où de Martino introduisait déjà, en appendice, le cas du tarentisme.

Enfin, le problème général qui se pose par rapport à ces écrits, est celui de la généralisation sans doute abusive des résultats des enquêtes ethnologiques. Dans le cas de *Dieu d'eau* aussi bien que dans celui de *La terre du remords*, la situation est rendue plus complexe du fait que ces textes ont façonné notre regard et qu'ils sont utilisés aussi localement dans le processus de patrimonialisation. Autrement dit, étant donné qu'il existe une « relation entre le mythe ethnologique et les pratiques de valorisation du patrimoine » contemporaines (Ciarcia 2001 : 106), il faudrait à mon sens s'interroger sur ces dernières et sur les conséquences de cette relation, et cela justement à cause du moulage de la culture vécue, sans cesse mouvante, sur la culture décrite et par là figée.

En ce qui concerne le cas de de Martino, même si son enquête fut longuement préparée et même si certains membres de son équipe se rendirent à plusieurs reprises dans le Salento, le temps passé sur le terrain demeura assez limité, ce qui d'ailleurs est avoué par de Martino lui-même (1999 : 8). *Salento 1959* prend appui sur les observations faites pendant une vingtaine de jours, du 20 juin au 10 juillet (Agamennone 2005 : 16). C'est toujours de Martino qui révèle le rôle majeur joué par l'aléa dans sa démarche. Ce ne fut que par hasard, en parlant avec le gérant de l'hôtel où il se trouvait avec son équipe à Galatina, qu'il eut vent de l'exorcisme de Maria de Nardò et de l'activité des deux frères Stifani. De plus, même s'il affirme qu'à l'époque il aurait dû y avoir une centaine de tarentulés dans le Salento, des trente-cinq qui se rendirent à la chapelle de Galatina du 28 au 30 juin 1959, son équipe choisit d'en suivre dix-neuf (de Martino 1999 : 44-45). Parmi eux, le cas de Maria di Nardò fut le seul à être entièrement observé par l'équipe, au domicile de la tarentulée et à la chapelle de Galatina.

Certes, on pourrait affirmer que l'aléa est une donnée commune à toute enquête de terrain. La question n'est pourtant pas là. En revanche, mon but était de montrer que ce sont les écrits de de Martino qui changent la destinée de leurs personnages principaux. Alors qu'à l'époque de l'enquête demartinienne, différentes formations musicales jouant pour les tarentulés existaient dans le Salento (Agamennone 2005 : 32-35), l'orchestre de Stifani est déjà essentialisé avec le compte rendu de *La terre du remords* paru dans la revue *L'Homme* en 1962. On peut y lire que la musique est jouée « par un orchestre composé d'accordéon, tambourin, violon et guitare » (Cassin 1962 : 131). Un violoniste rencontré par hasard devient le violoniste des tarentulés, de surcroît convoité par tout chercheur jusqu'à sa mort ; une tarentulée, la tarentulée. Finalement, le caractère fortuit et la partialité du regard n'a pas empêché que, par la suite, le tarentisme décrit par de Martino devienne le tarentisme tout court.

Le néo-tarentisme et la mode du Salento

Analysons à présent les pratiques contemporaines de valorisation du patrimoine dans leur relation au mythe ethnologique. Pour décrire la situation plus récente du Salento, on parle souvent de « néo-tarentisme » en se référant à la fois à la parution continue d'ouvrages « post-demartinien » et en général à la reprise du débat sur le tarentisme, mais en incluant également dans cette formule le succès touristique de la région, notamment parmi les jeunes, qui accompagne un large mouvement de renouveau musical. Il s'agit d'ailleurs de différentes facettes d'un même processus déclenché dans une société « ethnologisée », autrement dit, comme l'explique Anne Doquet, une société « vivant en permanence sous le regard des chercheurs et sous d'autres regards complices ». Et Doquet (1999 : 290) de poursuivre : « Toutes les cultures de ce type semblent avoir été éclairées par un texte ou un ensemble de textes inauguraux, signés d'une personne ayant fait autorité dans la discipline. » De la sorte, ce personnage influent crée un « moule théorique » qui sera toujours réemployé par les autres chercheurs. En revenant au cas du Salento, que l'on s'accorde avec de Martino ou pas, on ne s'en éloigne jamais dès que l'on parle de tarentisme.

C'est pourquoi d'ailleurs ceux qui parlent de néo-tarentisme en marquant une différence essentielle entre ce mouvement contemporain et le phénomène d'antan finissent par oublier un aspect pourtant important du processus, à savoir le lien existant entre le passé — et le récit ethnologique du passé — et les opérations contemporaines. Certes, aujourd'hui on ne pourrait plus étudier le tarentisme dans le cadre d'une histoire religieuse du Sud, mais ce qui compte c'est d'observer au niveau local la gestion de la mémoire et de la tradition et la construction de l'identité qui en découlent et d'analyser les enjeux spécifiques de ces opérations.

Comme on le dit souvent localement en se référant à la situation du « tout-*pizzica* » et en général à l'engouement pour la musique salentine et le Salento, la « tarantule » est encore bien vivante. Alors que de Martino observait un phénomène qui d'après lui se serait vite épuisé et dont ne restaient que des bribes, à partir de son enquête et de celles qui viendront dans son sillage, l'araignée recommencera à mordre, même d'une façon différente. Non seulement l'œuvre demartinienne *fonde* le tarentisme et oriente les images qui, depuis l'enquête de 1959, ont marqué l'appréhension de sa fin, mais elle marque surtout le début de sa « renaissance ».

Les valeurs sont toutefois renversées : on passe du « remords » d'autrefois au « rachat », et du tarentisme on trie les différents aspects en ne gardant que ce qui se vend le mieux. Ce n'est pas une « invention de la tradition » mais il y a eu à un certain moment un renversement des signifiés. La douleur des tarentulés est effacée pour faire place à la fête et aux rituels libérateurs des néo-tarentulés. La référence au rite demeure, mais elle est maintenant vécue en clé positive, d'abord comme élément distinctif. Le phénomène honteux de jadis, que l'on cherchait même à cacher, est affiché à toute

occasion, alors même qu'il n'y a plus de tarentulés, et demeure à la base de l'orgueil nouveau-né d'être salentins et de participer d'une culture au centre de l'intérêt de plusieurs sujets : chercheurs et touristes, tout d'abord. Le changement est évident : devant la chapelle de Galatina, par exemple, où il n'y a que des jeunes curieux — sans doute les mêmes que le public de *La Notte della Taranta* — prêts à filmer l'arrivée d'une dernière tarentulée qui ne se produira pas ou ayant simplement l'envie de jouer du tambourin.

Ce changement des sujets impliqués n'est toutefois pas récent. Mingoizzi l'affirmait déjà en 1982, non sans une certaine nostalgie et une nuance de regret. Son documentaire *Sulla terra del rimorso* s'achève sur cette remarque de la *voix-off* : « Galatina, 29 juin 1982. Nous sommes retournés, pour la troisième fois après 1961 et 1977, à la chapelle de saint Paul. [...] Aujourd'hui, photographes, opérateurs de cinéma et touristes sont de plus en plus nombreux et leur présence dépasse largement celle des malades d'autrefois. Une vide manie de folklore s'accroche à ce néant qui reste d'un phénomène ethnographique une fois imposant, assujettissant et dur [...] » (cité dans Mingoizzi 2002 : 75). Pourtant, Mingoizzi fait partie du groupe qu'il observe, s'il est vrai, comme l'affirme de Martino, qu'en 1959 il n'existait déjà que des reliquats de l'ancien rite. Par le biais de discours comme celui de Mingoizzi, c'est une distinction que l'on veut imposer, fondée sur l'image d'une sorte d'« âge d'or » qui n'a jamais existé. C'est encore Mingoizzi (*ibid.* : 82) qui, en revenant sur son expérience de 1982, parle du « sens de désolation de l'ancienne fête réduite à une marchandise et à la consommation », sans d'ailleurs vouloir se rendre compte de sa part de responsabilité dans ce processus. Ce même sentiment est à la base des commentaires de ceux qui regrettent « le tarentisme qui malheureusement n'existe plus » (cité dans Pizza 2006-2007 : 69).

C'est toujours dans une situation « ethnologisée » que les changements majeurs, ayant informé l'histoire du tarentisme et le passage vers ce qui est appelé aujourd'hui « néo-tarentisme », se sont produits. Force est de considérer, par exemple, l'importance de la rencontre du chercheur local Luigi Chiriatti²³ — qui possède à l'heure actuelle les archives les plus riches concernant les traditions salentines et qui arrive même à parler d'« ethnie salentine » (Miscuglio & Chiriatti 2004 : 13, 17) — avec des sociologues ou des ethnologues, tels que Pietro Fumarola et Georges Lapassade. Ce dernier a joué d'ailleurs un rôle de premier plan dans la démarche qui a conduit au néo-tarentisme d'aujourd'hui, même s'il semble qu'il ait voulu

23. Mis à part son rôle d'érudit local et son activité d'éditeur (avec la maison d'éditions Kurumuny), Luigi Chiriatti est également un musicien avant la lettre du *revival* de la musique traditionnelle salentine, mais aussi un opérateur culturel fortement impliqué dans la patrimonialisation des traditions salentines. Il a par exemple œuvré ces dernières années à la revivification de la fête du 1^{er} mai dans la campagne de propriété de sa famille et organisé le renouveau de la tradition des chants de la passion du Christ grâce notamment à une manifestation qui a lieu désormais dans la Grecia salentine chaque année avant Pâques.

s'en éloigner par la suite. Pourtant, ces réflexions sur le tarentisme ne sont pas exemptes d'erreur. Pour ne citer qu'un exemple toutefois parlant, dans son ouvrage consacré aux trances et aux possessions, lorsqu'il se penche sur le tarentisme, il confond la pratique de thérapie musicale avec la musique utilisée pendant son déroulement, en affirmant que « le nom populaire de ce rituel est pizzica-pizzica » (Lapassade 1982 : 123).

C'est le début de la surestimation de la *pizzica* et de la confusion aujourd'hui généralisée entre la « tarentelle liturgique », autrement dit la *pizzica tarantata* jouée lors du rite domiciliaire et la « tarentelle profane » (Carpitella 1999 : 454), c'est-à-dire la *pizzica-pizzica* ou la *pizzica du core*, celle des danses de couple et de cour pendant les fêtes. On en est aujourd'hui à appeler indifféremment tout morceau *taranta*, même lorsqu'il s'agit de *pizzica* profane, alors que Carpitella, dans son appendice à *La terre du remords* qui reste encore à présent l'étude d'ethnomusicologie la plus importante sur le tarentisme (Agamennone 2005 : 23), soulignait péremptoirement que « lorsqu'on parle de modules chorégraphiques du tarentisme, il faut exclure les modes de la danse profane » et, sur un ton encore plus tranchant, que « la tarentelle qui est dansée dans le tarentisme n'est pas la tarentelle profane » (*ibid.*). Malgré ces avertissements, on assiste souvent aujourd'hui, lors des concerts de *pizzica*, à la présence simultanée dans la danse d'éléments cinétiques renvoyant à la fois aux deux modèles. Ainsi, lorsque quelques spectateurs d'un des très nombreux concerts de musique traditionnelle salentine se mettent à danser, d'une façon qui d'ailleurs est souvent critiquée par les (prétendus) connaisseurs ou par les anciens pour être issue de quelque école de danse, le fait d'être engagé dans un bal de cour n'empêche pas la danseuse de « mimer » les mouvements « tarentulés » comme on les a appris des pages demartinienes, des photos d'archives qui font de temps en temps l'objet de quelque exposition, des documentaires de Mingozi ou, plus récemment, des films de Winspeare.

Cette confusion des modèles s'accompagne des discours sur l'importance du rythme et sur la transe. Ici Lapassade a joué le rôle principal. Lorsqu'il revient dernièrement sur ce passage du tarentisme au néo-tarentisme, il affirme que de la thérapie de jadis « on valorise aujourd'hui la musique ainsi que, dans un discours très idéologisé, sa liaison ancienne avec la transe des tarentulés — ceci à la faveur d'une nouvelle mode de la transe véhiculée par certains courants de la techno »²⁴. Il passe par la suite en revue les étapes essentielles de ce processus en soulignant surtout l'importance de l'expérience théâtrale et culturelle de *Il ragno del dio che danza* (*L'araignée du dieu qui danse*) de Luigi Santoro, de l'Université de Lecce, en 1981 qui marqua aussi le début de sa participation — de façon inconsciente, dit-il —

24. Voir Georges LAPASSADE, *Musiques traditionnelles et production d'identités culturelles locales*, <<http://www.canzonieregrecanicosalentino.net/lapassade.htm>> (site visité le 24 avril 2004).

à la constitution et au développement du néo-tarentisme. Autre étape, toujours en 1981 : la publication de la version italienne de son *Essai sur la transe*, alors qu'en 1986 parut la traduction italienne de *La musique et la transe* de Gilbert Rouget. À ce propos, Lapassade affirme que le chapitre de cet ouvrage consacré au tarentisme et basé sur les analyses de de Martino et de Carpitella, a joué un rôle décisif dans la constitution « idéologique » du néo-tarentisme. Enfin, il mentionne aussi l'organisation, par le sociologue Fumarola, de concerts de techno-*pizzica*.

Or, me semble-t-il, à une époque — la nôtre — où les anciens tenants de la *pizzica* éprouvent l'envie de s'éloigner de la mode du néo-tarentisme et de ses dérapages, Lapassade semble ne pas vouloir assumer sa partie de responsabilité dans le processus. Dans le chapitre « La danse de l'araignée » de son *Essai sur la transe*, il reprend la description faite par de Martino de la thérapie domiciliaire de Maria di Nardò pour en conclure que « c'est une transe provoquée — mais le narrateur n'emploie jamais cette expression » (Lapassade 1976 : 132). C'est encore Lapassade qui conçoit les tambourins de la *pizzica* en tant qu'« éclateurs rythmiques » en expliquant ainsi le concept d'éclatement : « Le rythme fort, de plus en plus intense et signifiant des tambourins défonce la conscience ordinaire, la caisse et la fait éclater. » Et de conclure que « le tambour peut ainsi faciliter ou provoquer ce passage qui définit l'entrée dans la transe » (*ibid.* : 137).

Depuis, les tambourins connaissent un grand succès dans le Salento. Alors que, au milieu des années 1970, Chiriatti (1995 : 33) n'arrivait plus à s'en procurer pour ses concerts, aujourd'hui les fabricants se multiplient à nouveau et on peut même en acheter sur Internet. Le nombre des cours de tambourin augmente dans toute l'Italie comme à l'étranger, et dans le Salento sont prévus aussi des cours pour les enfants à l'école.

On ne peut comprendre comment l'ouvrage de Rouget aurait pu provoquer tout cet engouement sinon à partir d'un malentendu de sa pensée, étant donné que le but de *La musique et la transe* était, d'après son auteur, celui de relativiser l'importance que l'on donne communément à la musique dans les phénomènes de transe. Rouget se situe de la sorte sur une position diamétralement opposée à celle de Lapassade qui, comme on vient de le voir, utilise même le verbe « provoquer ». Au contraire, pour Rouget, la musique manipule la transe, l'organise et la socialise plutôt que de la provoquer ou de la déclencher. Comme le dit d'une façon très claire Michel Leiris (1980 : 12) dans l'introduction à l'ouvrage de Rouget, « la musique, en tant que combinaison sonore agissant par son seul impact sur les nerfs, [...], n'est en mesure d'engendrer la transe. Cette constatation paraît donc réduire à néant l'idée reçue suivant laquelle ce serait le paroxysme musical (jeu virulent des tambours, par exemple, ou de quelque instrument que ce soit) qui, par une sorte de contagion, déclencherait directement et à lui seul cet autre paroxysme, la transe ».

En revanche, il est sans aucun doute vrai que Lapassade a contribué directement — en opérant par sa recherche-action dans le Salento sur les

intersections entre musique traditionnelle d'une part et musique reggae, techno ou phénomènes liés à la transe de l'autre (et cela à partir du début des années 1980) — à l'inversion des signifiés qui a provoqué le passage du tarentisme au néo-tarentisme. Il faut rappeler d'ailleurs que c'est Lapassade (1982 : 127) qui s'adonne au comparatisme entre les comportements des tarentulés (la fascination pour les couleurs, par exemple) et les effets de drogues telles que le LSD. Ses théories ont été de la sorte beaucoup moins déformées que celles de de Martino (qui espérait ardemment que le phénomène disparaisse) ou de Rouget, dont les textes ont été utilisés malgré eux par les « militants » de la transe libératoire à la mode aujourd'hui.

C'est en fait la prétendue qualité de la *pizzica* et de son jeu de tambourins, c'est-à-dire le pouvoir de déclencher la transe, de conduire le sujet dans un état modifié de conscience et aussi d'expérience nouvelle libératrice par rapport à son corps, qui la rend tellement appréciée chez le peuple du néo-tarentisme. Pour contrer cette essentialisation, je me bornerai à rappeler ce qu'avouait Stifani, un des « dieux tutélaires » du mouvement. Lorsqu'il n'arrivait pas à *scazzicare* le tarentulé, autrement dit à le faire danser afin qu'il sorte de sa crise, il mettait de côté les morceaux de *pizzica tarantata* et espérait avoir plus de chance avec tout autre genre de musique, y compris des airs d'opéra.

La Notte della Taranta et le mouvement de la *pizzica*

Comme le dit Cici Cafaro, poète-paysan octogénaire de la Grecia, « lorsque j'étais petit, il y avait les tarentulées [...] maintenant le tarentisme est devenu un grand amusement parce que les tarentules ont presque complètement disparu mais on dit qu'elles sont devenues marchandise savoureuse, parce qu'on tire profit des tarentules mais moi, je ne peux pas me taire parce que je jouais l'harmonica pour les tarentulées et je sais combien elles souffraient »²⁵. Cafaro se réfère sans aucun doute tout d'abord au festival *La Notte della Taranta*, la manifestation qui a rendu célèbres le Salento, la *pizzica*, et le tarentisme parmi un public de plus en plus large et international.

Ce festival est aujourd'hui l'événement le plus important pour ce qui concerne le renouveau de la musique traditionnelle salentine et contribue fortement à la renommée touristique du Salento. À chaque édition, notamment lors du concert de la soirée finale, il attire de plus en plus de passionnés (cent cinquante mille spectateurs, d'après les chiffres officiels en 2008), ceux qui sont appelés « néo-tarentulés ». L'orchestre de *La Notte della Taranta*, créé en 2004 par le musicien et ethnomusicologue Ambrogio Sparagna, se

25. On peut visionner cette interview dans le film documentaire de Paolo PISANELLI (2006), *Il sibilo lungo della taranta*. Ce documentaire reste à mon sens ambigu, en hésitant entre promotion du festival *La Notte della Taranta* et présentation des différentes critiques dont ce festival fait l'objet.

produit désormais dans différents contextes et à toute époque de l'année : ainsi, on a exporté la musique salentine et par conséquent le Salento à Rome, Bologne, Venise (où en 2005 l'orchestre a clos le Carnaval), Turin (en ouverture du concert-événement des Polices en 2007) mais aussi à l'étranger. Sur le site du festival, on parle avec fierté de « la taranta nel mondo ».

C'est sans aucun doute à cause de la renommée de ce festival que le terme *taranta* est désormais utilisé non seulement pour se référer à la fameuse araignée du tarentisme ou pour parler du festival lui-même, mais il a carrément aussi remplacé, dans le discours courant, celui de *pizzica*. Cette *taranta*, omniprésente dans les discours sur le Salento sans que l'on sache pour autant de quoi on parle exactement, est présentée de différentes manières. Comme le dit Cafaro, elle est une « marchandise savoureuse » et ce symbole est même utilisé à l'occasion d'un spectacle théâtral de dégustation de produits typiques²⁶, *Il pasto della tarantola* (*Le festin de la tarentule*), mis en scène par une compagnie de Lecce. D'ailleurs, n'importe quel site sur la musique traditionnelle salentine, y compris les pages web des musiciens eux-mêmes, prévoient toujours des liens d'informations touristiques.

Quoi qu'il en soit, le succès du festival fait débat. Des critiques fusent de toutes parts à l'encontre d'un événement qui est taxé de trahison de la tradition, de gaspillage de l'argent public (pour payer notamment les vedettes internationales qui, à chaque édition, sont invitées à unir leurs voix et leurs traditions musicales à celles des chanteurs et musiciens locaux : il y a eu, entre autres, Joe Zawinul et Stewart Copeland) ou, enfin, de n'être qu'une « grotesque roulotte de cirque pour les vacanciers »²⁷. À côté des critiques, il y a aussi les efforts, fournis généralement par les mêmes détracteurs, pour détrôner le festival de son monopole du renouveau de la musique traditionnelle salentine. D'autres festivals voient ainsi le jour ces derniers temps. De nouveau, on pourrait comparer la situation du Salento à celle décrite par Anne Doquet à propos de Sangha. Elle affirme que « la réputation de certains lieux pour leur tradition originale peut, en effet, être controversée par d'autres lieux revendiquant la primauté de la cérémonie ». Et, à ce propos, Anne Doquet (2002 : 121-123) cite le cas de la région de Bandiagara qui cherche à contrer le monopole touristique de Sangha et a mis en place dans ce but en 2000 une nouvelle forme de danses masquées intitulée « festival des masques ».

26. Cette combinaison entre promotion de la musique traditionnelle et promotion des produits typiques locaux semble bien fonctionner : le 3 avril 2007, par exemple, s'est tenue à Prague la manifestation Tarantula Passionata de caractère promotionnel du territoire salentin, qui comprenait une conférence sur les traditions salentines et notamment le tarentisme, un concert et un tour œnogastronomique des produits typiques des Pouilles et du Salento. Voir *Rivista della Camera di Commercio e dell'Industria Italo Ceca*, avril 2007, p. 31 (petit article sans signature de la revue de la Chambre de commerce italo-tchèque trouvé à l'ambassade italienne à Prague).

27. D'après Luca Ferrari, le 17 octobre 2005, <<http://www.vincenzosantoro.it/salento/pizzicamusiche.asp?ID=268>>.

Dans le cas de Melpignano et du Salento, même si, au moins localement, les opérateurs culturels sont conscients de la différence par rapport au passé et au tarentisme, des conflits parfois très exacerbés naissent entre puristes d'une part et tenants du métissage de l'autre, surtout à propos de la musique traditionnelle et du *folk revival*. Les « montreurs de culture » (*ibid.* : 119) à l'instar de Blasi sont souvent conscients du fait que les opérations contemporaines de remaniement de la tradition n'ont rien en commun avec le tarentisme décrit par de Martino. Cependant, ils profitent (en termes du succès du Salento sur le marché touristique) de la confusion générée par leur démarche chez les touristes. Ainsi, les touristes quittent le Salento en ayant le plus souvent une idée tout à fait altérée du tarentisme d'antan et des manifestations de ces dernières années.

Entre succès et vitrification

Quoi que l'on en dise, le tarentisme, épuré de tout aspect non vendable, est à la base du succès de cette péninsule dansante qu'est le Salento contemporain. Le pouvoir libérateur de la *pizzica*, le caractère festif de tout rassemblement à l'occasion des concerts, se manifeste de façon plus générale dans le rapport au terroir. Du Salento on exalte la magie, l'authenticité et le caractère intacte et sauvage. C'est cette image qui est vendue aux touristes. De plus, nombre de résidents secondaires notamment étrangers affirment avoir retrouvé là-bas un rapport plus sain et pour ainsi dire ancestral avec la « terre » et avec eux-mêmes²⁸. Cette dimension est également promue par le biais du cinéma qui renvoie une image peut-être édulcorée du Salento mais sans aucun doute parfaite du point de vue de la promotion de ce dernier. Si les films du réalisateur Edoardo Winspeare sont parfois critiqués pour renvoyer aussi bien une image de carte postale qu'au thème pernicieux du « sang », des « racines », des traditions et de l'authenticité (voir par exemple son film *Sangue vivo*), il est pourtant certain que par ce biais, le Salento a su également se valoriser.

Enthousiastes de cet essor, les administrateurs locaux et nombre d'opérateurs culturels ont alors parlé de « renaissance ». Autour notamment de la *taranta* dans tous ses avatars, ont prospéré l'industrie touristique, du loisir et du spectacle. La *pizzica* d'abord et la *taranta* ensuite sont devenues les emblèmes de la « *salentinità* », c'est-à-dire de la prétendue identité locale dont on est très fier.

Or, comme dans le cas des « montreurs de culture » maliens aux buts économiques, il s'agit tout d'abord d'une opération de *marketing* territorial très avisée. Ce ne sont pas simplement les élites locales qui profitent de ces

28. Voir l'article d'Antonio Andrea CIARDO (2007 : 25) concernant l'achat d'une ancienne *masseria* salentine de la part de l'actrice Helen Mirren.

remaniements, la population locale en tire également bénéfice. Alors que les anciens profitent d'un nouveau statut et d'un gain d'autorité en tant que porteurs d'une culture perçue comme originaire et authentique — et chaque fois que l'un d'entre eux meurt c'est, comme le disent les « entrepreneurs » locaux « de la tradition », un morceau entier de civilisation qui disparaît — les jeunes trouvent de nouvelles chances d'épanouissement dans le tourisme ou dans le milieu très dynamique des groupes du renouveau de la musique traditionnelle.

Pourtant, une fois dévoilées les motivations « matérielles » des sujets impliqués dans ce processus, il ne faudrait pas par la suite les accuser d'inauthenticité. Au contraire. Dans le cas du Salento, le tourisme est effectivement un atout majeur pour la communauté locale et pour le territoire. De plus, par ce biais on découvre un nouveau rapport à des traditions qui autrement auraient sans doute été oubliées. Le tourisme peut bien être aujourd'hui, comme le soutient Anne Doquet à propos des dogon touristifiés, un lieu d'expression des identités. Et on le voit très clairement dans le Salento. Car, s'il peut y avoir des mises en scène de la tradition, « dans les coulisses se jouent des négociations qui font sens pour les acteurs et peuvent générer des resocialisations et des reformulations identitaires qui sont bien contemporaines » (Doquet 2002 : 125).

Dans ce processus, les élites locales salentines ont eu dans les mains non seulement *La terre du remords* comme référent privilégié par rapport au passé et aux traditions sur lesquelles il fallait à nouveau se brancher tout en les patrimonialisant, mais aussi *La pensée méridienne* (1996) du sociologue de Bari, Franco Cassano. Grâce à ce livre, ils ont appris l'importance d'une pensée du Sud par le Sud lui-même, autrement dit d'un Sud autonome par rapport au Nord, et l'importance d'atteindre le développement en partant des ressources locales, sans mimétisme d'aucune sorte.

Celui de Cassano pourrait être considéré comme un nouveau méridionalisme, ou, en utilisant une expression forgée par Jean-Loup Amselle (2008 : 232-233)²⁹, un autre cas de figure de « sud-alternisme ». Il s'agit d'un sud-revivalisme dans lequel le Sud devrait devenir, d'après le sociologue de Bari, le sujet de sa propre pensée et cesser d'être pensé par les autres. Ce qui signifie échapper au regard exotisant que l'on a souvent jeté sur lui. Comme le rappelait Ernesto de Martino (1999 : 16) dans *La terre du remords*, « lorsque, à partir de 1561, les jésuites entreprirent leur action missionnaire dans le Vice-Royaume de Naples et disséminèrent leurs collègues dans les Abruzzes, la Pouille, Naples et la Sicile, l'expression d'« Inde italienne » leur venait souvent aux lèvres pour désigner cette partie de l'Italie ». Et, pour ne considérer que le cas du tarentisme, il y a toujours eu une forte dose d'exotisme dans la façon d'appréhender ces corps se mouvant de façon

29. Les ressemblances sont frappantes entre *La pensée méridienne* de Cassano et la communication *Our Modernity* que Partha Chatterjee présenta la même année (1997) dans le cadre de conférences organisées par le SEPHIS et le CODESRIA en Afrique, <<http://www.sephis.org/pdf/partha1.pdf>>.

obscène, presque à mimer l'acte sexuel. Pizza (2002 : 53) voit dans cette insistance sur « l'érotisme des corps dansant possédés par le rythme », l'existence d'une projection orientaliste interne du regard occidental.

Première remarque : même si à l'origine du succès du Salento demeure le souci idéologique de se penser par soi-même, c'est-à-dire devenir autonome par rapport aux images fabriquées par les autres, il n'est pas du tout certain que l'on ait réussi à sortir du piège de l'exotisme. Au contraire. Justement parce qu'il s'agit de quelque chose fonctionnant très bien du point de vue de la promotion touristique, les élites locales ont donné à voir une image figée et exotique de leur culture et de leurs traditions. Certaines voix, de plus en plus nombreuses, critiquant la gestion contemporaine de la tradition, mettent ainsi en garde les « montreurs de culture » salentins contre les risques d'une construction d'images édulcorées qui finirait par transformer le Salento en « un dépôt d'altérités exotiques » (Portelli 2002 : 72).

La seconde remarque concerne la mode du Salento. Le succès touristique et musical de ce dernier suffit-il vraiment à parler de « renaissance » ? Suffit-il de croire que l'on ait atteint le tant convoité développement alternatif de la région ? De périphérie marginale d'un Sud perçu comme étant perpétuellement en retard et en manque de développement par rapport au reste du pays, le Salento est devenu, au cours des dix dernières années, une « région musicale », connue bien au-delà des frontières nationales. Lorsque la nouvelle de la parution de l'édition anglaise de *La terre du remords* — presque un demi-siècle après la publication en Italie — circula dans le milieu salentin, l'élite locale se demanda tout d'abord si plus d'intellectuels anglophones iraient acheter des résidences secondaires dans le Salento (Pizza 2005).

Or, face à la mode du Salento, force est de s'interroger sur les raisons de son succès et aussi sur sa rançon. Encore une fois, il est possible de faire un parallèle entre l'Afrique d'une part et le Salento de l'autre. D'après Jean-Loup Amselle (2002 : 47), il y aurait actuellement deux représentations majeures de l'Afrique : tout compte fait, cette dernière reviendrait à être, de façon contradictoire, une entité dégénérée et/ou une source de régénération. Le Salento, comme d'ailleurs le Sud de l'Italie en général, me paraîtrait être victime des mêmes fantasmes, entre esthétisation et exaltation de son primitivisme d'une part et lieu de tout genre de corruption, voire enfer mafieux de l'autre. C'est d'ailleurs pour cette raison que le Salento a du succès auprès des résidents secondaires, dans certains cas étrangers, c'est-à-dire auprès de gens qui s'impliquent peu ou pas du tout dans la vie locale (Urbain 2002 : 47) et peuvent ainsi rester fascinés même par des éléments de la vie locale qui ne renvoient qu'une image de retard et de dégradation.

Ainsi, les politiques culturelles locales qui, par le biais de la patrimonialisation des traditions, voient aujourd'hui le tourisme comme la panacée contre tous les maux, risquent surtout de déboucher sur une « vitrification » (Amselle 2005) d'un Salento esthétisé et réifié, c'est-à-dire sur un processus qui fait foncièrement bon marché de la dimension sociale et des problèmes d'ordres politique et économique qui perdurent.

Centre d'études africaines, EHESS, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMENNONE, M.

- 2005 *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959, 1960)*, Roma, Squilibri.

AIME, M.

- 2000 *Diario dogon*, Torino, Bollati Boringhieri.

AMSELLE, J.-L.

- 2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
 2002 « L'Afrique : un parc à thèmes », *Les Temps Modernes*, 620-621 : 46-60.
 2005 *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion.
 2008 *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock.

BEVILACQUA, S.

- 2005 « Tarantismo e patrimonio : un culto della memoria », *Melissi*, 10-11 : 73-82.

BLASI, S.

- 2007 « Dalla festa la sfida del nuovo Sud », in S. QUARTA (dir.), *La Notte della Taranta 1998-2007. Breve storia per testi e immagini dei dieci anni che hanno « rivoluzionato » la musica popolare salentina*, Lecce, Guitar Edizioni : 3-5, <<http://www.lanottedellataranta.it/decennale.php>>.

CAMARA, S.

- 1999 « Préface », in A. DOQUET, *Les masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala.

CAROLI, E.

- 2008a *L'alternative méridienne. La construction du griko et de la pizzica comme éléments d'une culture du Mezzogiorno*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS.
 2008b « Entre renaissance culturelle et persistance de la question méridionale : le cas de l'essor touristique du Salento contemporain (Italie) », *Articulo, revue de sciences humaines*, 4, <<http://revue-articulo.eu/index.php?art=160>>.

CARPITELLA, D.

- 1999 « L'exorcisme chorégrapho-musical du tarentisme », in E. DE MARTINO (dir.), *La terre du remords*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo : 453-466.

CASSANO, F.

- 1996 *Il pensiero meridiano*, Bari, Laterza [première édition française : 1998].

CASSIN, E.

- 1962 « Recension », *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Ernesto DE MARTINO, *L'Homme*, II : 131-133.

CAVALLARO, R.

- 2008 « Les Pouilles. L'Italie secrète », *Ulysse*, 125 : 54-89.

CHATTERJEE, P.

1997 *Our Modernity*, Rotterdam, SEPHIS ; Dakar, CODESRIA,
<<http://www.sephis.org/pdf/partha1.pdf>>.

CHIRIATTI, L.

1979 *Il tarantismo vent'anni dopo de Martino*, Mémoire de maîtrise, Lecce, Mimeo, Université de Lecce.

1995 *Morso d'amore. Viaggio nel tarantismo salentino*, Cavallino, Capone.

CIARCIA, G.

2001 « Exotiquement vôtres. Les inventaires de la tradition en pays dogon », *Terrain*, 37 : 105-122.

CIARDO, A. A.

2007 « Un posto nel cuore del Salento per la "regina" Helen », *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 30 marzo : 25.

COLLU, R.

2004 *Personaggi ordinariamente straordinari del Salento*, Nardò, Besa.

DI MITRI, G. L.

2005 « Il riscatto del musicista ignoto. Luigi Stifani fra invisibilità e redenzione », *Melissi*, 10-11 : 43-47.

2006-2007 « Fieri, perduti e reinventati o della retorica identitaria », *Melissi*, 12-13 : 28-33.

DOQUET, A.

1999 *Les masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala.

2002 « Dans les coulisses de l'authenticité africaine », *Les Temps Modernes*, 620-621 : 115-127.

FUMAROLA, P. & LAPASSADE, G.

2006-2007 « Identità locali e pensiero meridiano », *Melissi*, 12-13 : 61-64.

GRADHIVA

2000 *E. de Martino*, 26.

GRIAULE, M.

1948 *Dieu d'eau*, Paris, Éditions du Chêne.

LAPASSADE, G.

1976 *Essai sur la transe*, Paris, Jean-Pierre Delarge.

1982 *Gens de l'ombre. Transes et possessions*, Paris, Méridiens-Anthropos.
Musiques traditionnelles et production d'identités culturelles locales,
<<http://www.canzonieregrecanicosalentino.net/lapassade.htm>>.

LEIRIS, M.

- 1980 « Préface », in G. ROUGET, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard : 7-14.

DE L'ESTOILE, B.

- 2001 « Le goût du passé. Érudition locale et appropriation du territoire », *Terrain*, 37 : 123-138.

DE MARTINO, E.

- 1959 *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli. [première édition française : 1963].
 1999 *La terre du remords*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo. [première édition italienne : 1961 ; première édition française : 1966].
 2005 *The Land of Remorse. A Study of Southern Italian Tarantism*, London, Free Association Books.

MELISSI

- 2005 10-11.

MINA, G. & TORSSELLO, S. (dir.)

- 2006 *La tela infinita. Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo 1945-2006*, Nardò, Besa.

MINGOZZI, G.

- 1978 *Sud e magia*, documentario, 4 puntate, 16mm, colore, consulenza e testo, Annabella Rossi e Claudio Barbati.
 1982 *Sulla terra del rimorso*, documentario, 16mm, colore, 60', testo, Claudio Barbati, Annabella Rossi.
 2002 *La taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, Nardò, Besa. [allegata VHS *La Taranta*, documentario 1962, 35mm, b/n, 20', con testi di Salvatore Quasimodo e Ernesto de Martino].

MISCUGLIO, A. & CHIRIATTI, L.

- 2004 *Osso, sottosso sopraosso. Storie di santi e coltelli. La danza scherma a Torrepaduli*, Calimera, Kurumuny.

NOCERA, M.

- 2000 « Diario di un musico delle tarantate : Luigi Stifani di Nardò », in L. STIFANI (dir.), *Io al Santo ci credo. Diario di un musico delle tarantate*, Lequile, Aramirè : 30-35.
 2005 *Il morso del ragno. Alle origini del tarantismo*, Lecce, Capone editore.

PISANELLI, P.

- 2006 « Il sibilo lungo della Taranta. Musiche e poesie sui percorsi del ragno del Salento, dagli anni Sessanta fino a "La Notte della Taranta" », documentario, Big Sur, Italia, 88'.

PIZZA, G.

- 2002 « Lettera a Sergio Torsello e a Vincenzo Santoro sopra il tarantismo, l'antropologia e le politiche della cultura », in V. SANTORO & S. TORSELLO (dir.), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Aramirè : 43-63.
- 2005 « Ancora nella terra del rimorso per smascherare la retorica sul Sud », *Il Corriere del Mezzogiorno*, 2 décembre,
<<http://www.vincenzosantoro.it/salentopizzicamusiche.asp?ID=282>>.
- 2006-2007 « La traccia demartiniana e la celebrazione della ricerca », *Melissi*, 12-13 : 65-72.

PORTELLI, S.

- 2002 « La memoria della pizzica », in V. SANTORO & S. TORSELLO (dir.), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Aramirè : 67-76.

QUARTA, D. (dir.)

- 2007 *La Notte della Taranta 1998-2007. Breve storia per testi e immagini dei dieci anni che hanno « rivoluzionato la musica popolare salentina »*, Lecce, Guitar Edizioni, <<http://www.lanottedellataranta.net/>>.

ROUGET, G.

- 1980 *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.

SANTORO, V. & TORSELLO, S. (dir.)

- 2002 *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Aramirè.

STIFANI, L. (dir.)

- 2000 *Io al santo ci credo. Diario di un musico delle tarantate*, Lequile, Aramirè.

TARÌ, M.

- 2004 « *Finis Terrae*. Antropologia, immagine, *multitudo* », in L. CHIRIATTI & M. NOCERA (dir.), *Le immagini del tarantismo. Galatina : il luogo del culto*, Cavallino, Capone : 3-28.

TORSELLO, S.

- 2000 « Luigi Stifani ne *La terra del rimorso* e altre opere », in L. STIFANI (dir.), *op. cit.*, 21-29.
- 2006 « Panorami e percorsi. La letteratura sul tarantismo dopo *La terra del rimorso* », in G. MINA & S. TORSELLO (dir.), *op. cit.* : 25-48.

ULYSSE

- 2008 « L'Italie secrète », 125, juillet-août.

URBAIN, J.-D.

- 2002 *Paradis verts. Désirs de campagne et passions résidentielles*, Paris, Payot.

RÉSUMÉ

Cet article montre comment dans le Salento, une région fortement ethnologisée, a été impulsé un tourisme culturel qui prend appui sur la patrimonialisation et la mise en scène de traditions qui ont fait l'objet du regard anthropologique. Le catalyseur du succès du Salento durant les dix dernières années est la *taranta*, le produit de la relecture d'une manière positive du tarentisme, comme il avait été décrit notamment par de Martino. Dans cette contribution, le cas de figure du Salento a été analysé, à partir de mes propres matériaux d'observation, et en comparaison avec le processus analogue qui se produit au Mali et notamment en Pays dogon.

ABSTRACT

"The Tarantula is Alive, it is not Dead". Music, Tradition, Anthropology and Tourism in Salento (Apulia, Italy). — This article aims to show the ways in which cultural tourism has been encouraged in a deeply ethnologised Italian region, the Salento. Promotional attempts have been led by means of politics of cultural heritage and of *mise en scène* of ancestral traditions, once studied by anthropologists. In the last decade, the *taranta* has catalysed this process. Analysing the *taranta*, we especially deal with de Martino's tarantism as it is now experienced in a new, positive way. Finally, the case study of the Salento is enriched here by making a comparison with the same kind of processes observed in the Dogon region of Mali.

Mots-clés/Keywords : Italie du Sud, Salento, Pays dogon, anthropologie, musique, pizzica, tarentisme, tourisme/South Italy, Salento, Dogon country, anthropology, music, pizzica, tarantism, tourism.